

Introduction

Retour sur l'art de l'assemblage

Françoise LEVAILLANT

Octobre 1961 : s'ouvre au Museum of Modern Art de New York une exposition intitulée « The Art of Assemblage », organisée par le conservateur associé du département des expositions de peinture et de sculpture, William C. Seitz¹. Elle présente deux cent cinquante-deux œuvres soigneusement répertoriées dans le catalogue qui accompagne cet événement. À la suite des précédentes publications du MOMA depuis sa création sous la direction de Alfred H. Barr Jr., en 1929, et suivant leur exemple, *The Art of Assemblage* se présente comme un volume structuré, comportant de nombreuses reproductions en noir et blanc et quelques-unes en couleurs (une partie des œuvres exposées ainsi que d'autres pour illustrer le texte de Seitz lui-même, divisé en six parties suivies de notes), les remerciements, la liste des prêteurs, le catalogue proprement dit de l'exposition, une bibliographie thématique et numérotée établie par l'excellent archiviste et directeur de la bibliothèque du musée, Bernard Karpel, enfin un index analytique des plus riches, mêlant concepts, noms propres et titres d'œuvres. La continuité du texte principal est interrompue par de petits dossiers consacrés à un artiste, comprenant plusieurs illustrations à la suite et des insertions en italique, laissées anonymes ou signées d'auteurs étrangers au MOMA (c'est le cas pour Dubuffet, Schwitters, Duchamp, Spoerri...), preuve d'une large ouverture sur le milieu de la critique, française (Pierre Restany, Alain Jouffroy) et anglaise (Lawrence Alloway) en particulier.

La couverture noire du livre broché porte sobrement, en lettres dorées, le titre exact « *the Art of Assemblage* » (l'initiale de « *the* » en bas-de-casse) ; elle est revêtue d'une jaquette plus complexe, réalisée dans des tons froids², due à un designer déjà célèbre pour ses créations graphiques, Ivan Chermayeff, également « trustee » du musée³ et futur président de l'American Institute for Graphic Art. Rien ne semble laissé au hasard.

UN LIVRE, UN TITRE

■ Sans doute n'est-il pas inutile d'insister sur le pouvoir modélisateur que le musée new-yorkais s'est donné dès sa création. La modélisation de l'histoire de l'art du siècle en cours passe d'une façon régulière, catalogue après catalogue, par un travail sur la typologie, les catégories, genres et sous-genres, tandis que s'effectue une

mise en place érudite jusque dans la documentation iconographique (« *research in image* »), à partir de la connaissance des collections privées et des galeries et en recherchant la collaboration des artistes vivants grâce à l'envoi systématique de questionnaires. Quant aux communiqués de presse envoyés avant un vernissage, ils n'ont rien d'une « brève » mais donnent au moins une demi-page d'argument. C'est dire l'importance historiographique de chacune des publications du MOMA, à un moment où, en France, une exposition disposait d'un livret avec une liste et une préface (encore que le réseau de la scène artistique, où les journaux et les revues exerçaient en Europe un rôle essentiel, bien spécifique, procurât aux expositions un prolongement remarquable de commentaires et d'illustrations – mais ce serait un autre thème à développer).

Quant à *The Art of Assemblage*, la structure et la disposition des parties, la minutie des recherches préalables (qui ont amené Seitz à circuler dans différents États de l'Union pour visiter les ateliers des artistes qu'il avait sollicités et qui avaient accepté de le recevoir⁴), l'ampleur de la bibliographie, le style et la culture de l'auteur, en font l'équivalent d'un ouvrage universitaire, conçu pour devenir un manuel. Seitz a réussi à faire de l'assemblage un *genre* artistique. Il en raconte l'origine, les développements et le succès contemporain. Les événements du tournant des années 1950-1960 à New York même ne pouvaient que conforter cette nécessité de prendre pied dans l'histoire de ce qui n'avait pas encore de dénomination générique, mais où, après le collage, les objets et les reliefs venaient au premier plan. Quant aux origines, Seitz fait une large place, dans son livre, aux pionniers du « mot en liberté » dans la littérature européenne (Mallarmé, Apollinaire, Marinetti) ainsi qu'à André Gide, ce qui est moins attendu ; il montre ensuite que les premières occurrences d'un art de l'assemblage, dans les arts plastiques, ont été les collages et les constructions de Picasso ainsi que la mixité des matériaux dans la sculpture futuriste ; puis il traite de l'*objet*, principal matériau des assemblages ; le voici « libéré » de ses fonctions utilitaires, récupéré, manipulé, nous dirions aussi mis en vue, malmené voire agressé, à travers de multiples combinaisons et quels que soient les contenants – boîtes et vitrines de Joseph Cornell, d'Arman, mobilier de George Brecht – ou les supports – tables de Daniel Spoerri, de Bruce Conner –, contenants et supports dont l'auteur parle peu au demeurant.

Ce sont les conditions de son apparence que Seitz retient pour légitimer l'assemblage (pour le *reconnaître* en tant que tel), ce qui trahit, pour le moins, un problème de vocabulaire. Dès l'avant-propos, il propose (et ce n'est pas seulement un effet de rhétorique pour rendre hommage à un prédécesseur) de partir de la définition du *collage* qui avait fait l'objet d'une exposition réalisée par la conservatrice Margaret Miller, au même endroit, en 1948. « Le collage, écrivait-elle, a été le moyen par lequel l'artiste incorpore la réalité dans la peinture sans l'imiter⁵. » La conservatrice exprimait alors ce que pensaient la plupart des historiens du cubisme ; John Golding, dans son *Histoire du cubisme*⁶, reprendra l'argument pratiquement mot pour mot. Le collage serait donc le paradigme d'une nouvelle conception de la réalité (de la *nature* de la réalité) répondant à une nouvelle conception de la peinture (de la *nature* de la peinture). Trouver une solution pour liquider la pein-

ture traditionnelle, soumise au trompe-l'œil, en conservant un lien étroit avec la réalité, le collage l'aurait permis. Dans le fond, s'il est admis que le collage a été une excentricité bienfaitrice, fondant *l'art moderne*, c'est au prix du maintien du *principe de réalité*, sans cesse réaffirmé. Cette conception réaliste du cubisme en général et du collage cubiste en particulier était depuis longtemps le discours convenu en France, de Daniel-Henry Kahnweiler, nourri de son côté, en raison de sa culture germanique et helvétique, par une approche pré-sémiotique, à Bernard Dorival.

Pour sa part, Seitz veut étendre le champ précédemment configuré par sa collègue, en sélectionnant trois types d'œuvres : des *collages*, des *objets* et des *constructions*. Les exemples choisis sous ces bannières doivent avoir deux caractéristiques communes : être essentiellement « *assemblés* plutôt que peints, modelés ou sculptés » ; être constitués d'éléments qui, « dans leur totalité ou en partie », sont des matériaux, des objets ou des fragments « non conçus comme des matériaux de l'art, et laissés dans la forme que leur a donnée la nature ou l'industrie⁷ ». C'est un parti radical, et l'on conçoit que le titre comme le contenu aient fait débat. Il fut même question, nous apprend William C. Seitz, d'appeler l'exposition : « The Art, Non-Art, and Anti-Art of Assemblage⁸. » On a peine à croire aujourd'hui que seule la difficulté de la mise en page de ce titre l'ait fait retirer. Afficher du négatif et du contradictoire aurait certainement semé une confusion contraire à la position positive du musée face à l'histoire. Nous ignorons la part prise par le designer graphique dans la décision finale mais, étant donné sa fonction de *trustee* et sa carrière dans la communication graphique d'entreprises internationales, on peut supposer que son avis fut aussi sollicité. Dans un entretien de 2007, Chermayeff disait à propos des exigences des clients : « *for us it's not a question of what sells it's a question of what works*⁹ ».

Définitivement adoptée, malgré les réserves des uns et des autres à différents niveaux, l'expression « The Art of Assemblage » s'est mise à fonctionner à la manière d'un « néologisme sémantique » au sens où l'entend Jacques Lacan¹⁰ ; ne donnant pas immédiatement accès à un signifiant, elle porte son poids d'énigme, d'incertitude, de contradiction, et cependant un « code » s'impose, où la lettre du mot rejoindrait une réalité. Sur ce plan, le design graphique imaginé par Ivan Chermayeff pour la jaquette du livre « fonctionne » d'une manière assez étonnante.

Il s'agit clairement d'un assemblage de lettres d'imprimerie, de police et de style divers, dont les supports de papier ont été déchirés plutôt que découpés ; toutes les lettres sont noires, les papiers ocres, blancs, grisés. Une référence historique vient à l'esprit : les poèmes-collages-affiches de Raoul Hausmann et de ses camarades, par exemple *Dada Cino* (1920-1921) de Baader-Hausmann, qu'on avait pu voir à l'exposition « Dada » de Sydney Janis à New York en 1953. La différence est qu'en 1961, l'art de la communication prévaut, en apparence, sur la poésie-manifeste. Les lettres sont d'une graisse égale (un noir profond) mais de hauteurs et de largeurs différentes ; elles semblent habilement posées comme pour imiter quelque « lettre anonyme ». On lit sans difficulté le mot « ASSEMBLAGE » (*sic*) et la forme générale s'enlève, légèrement oblique, sur un fond jaunâtre qui accueille aussi trois autres séries de lettres, en noir : en bas à droite, sur une ligne montante le long du collage, la signature du designer ; en haut à gauche, en bas-de-casse et en petit corps, l'expression « the art of » ; en bas à gauche, presque à l'alignement vertical,

« the museum of modern art », dans la même police mais dans un corps quasi minuscule au regard de l'« assemblage » central, hétérogène, mais aussi large qu'un tableau pourrait l'être en reproduction sur une couverture, pour attirer et capter le regard. On aimerait savoir si ce parti pris avait été la commande du MOMA ou si Chermayeff avait jugé que son dessin « fonctionnait » suffisamment bien pour l'avoir imposé. Il pourrait d'ailleurs fonctionner comme un manifeste en faveur de l'assemblage vu du côté du collagiste typographe. Il est remarquable que les deux informations importantes – « il s'agit d'art et il s'agit du musée d'art moderne » –, soient traitées dans un même lettrage identique, sobre, de très petites dimensions, et reportées aux bords¹¹. Et puisqu'il s'agit maintenant à nos yeux d'un manifeste visuel, on comprend mieux que le texte du responsable de l'exposition traite largement de la présence de la lettre dans la peinture au début du siècle, comme *du* modèle de cette insertion d'éléments extérieurs et préexistants, dont il crédite l'art de l'assemblage en général.

RELECTURES

■ Le parti de l'exposition new-yorkaise met donc au premier plan une question d'ordre sémantique, la dénomination d'un ensemble de productions hétéroclites sous un seul label. Cette opération induit une hiérarchisation à l'intérieur de l'ensemble, ou une arborescence de « sous-genres » – un peu à la manière des sous-catégories sociales et raciales qui permettent de cadrer une « population » – avec des inclusions et des exclusions. La plus radicale étant celle des assemblages « ready-made » : ils ne sont pas autorisés à entrer dans la dénomination « art » si les fragments pris à l'environnement quotidien n'ont pas été modifiés¹². La contradiction à ce principe d'une rigueur toute puritaine est apportée par le responsable lui-même, puisque cinq pages illustrées, dans son ouvrage, sont consacrées à justifier et expliciter les ready-mades « aidés » de Marcel Duchamp : mais ces pages sont signées... Man Ray¹³. L'exposition engendre ainsi à tout moment une quantité de questions qui dépassent la sémantique et qui sont loin d'être résolues. Ce n'est pas le seul paradoxe que soulève l'officialisation de l'assemblage par le Museum of Modern Art au début de la décennie des années 1960, et ce après plus de soixante ans d'« assemblage », dans le champ de la sculpture, bien avant le papier collé. Qu'on se tourne vers Rodin comme le rappelle plus haut Antoinette Le Normand-Romain, ou vers la sculpture de Gauguin qui relève éminemment d'une pensée d'assemblage et d'hybridation, comme le montre la thèse de Haruko Hirota¹⁴, que l'on prenne en compte le travail de Brancusi, internationalisé par les photographies de son atelier¹⁵, ou de Henry Moore dans sa recherche de fragmentation unitaire, il apparaît évident aujourd'hui que la sculpture n'est pas absente des origines de l'assemblage moderne. Mais la démonstration de Seitz sur ce point reste malheureusement très courte, y compris pour la période contemporaine, illustrée de quinze exemples à la fin de l'ouvrage ; par rapport à ces derniers, le spectacle de l'*Hommage à New York* (1960) de Jean Tinguely, « l'œuvre d'art qui se construit et se détruit elle-même¹⁶ », fait figure d'hapax.

Le présent recueil fait « retour » sur l'art de l'assemblage. En effet, cinquante ans après la fondation américaine de cette notion, non seulement l'assemblage conti-

nue d'être une pratique largement utilisée par les artistes, mais le point de vue historiographique des années 1960-1970, privilégiant le cubisme et le dadaïsme en raison de l'insertion du « réel » dans les œuvres, méritait une relecture au regard de pratiques et d'intentionnalités plus récentes. La plupart des auteurs qui participent à ce « retour », peu enclins à suivre à nouveau les leçons formalistes de Barr, Greenberg ou Golding, et plus soucieux de situer l'assemblage dans une géographie historique, soulignent quelques lacunes dans le propos tenu par Seitz en 1961, la plus criante étant l'absence d'œuvres des pays de l'Est. On aurait pu aussi s'interroger sur la préférence donnée à la poésie française du début du siècle et à l'écriture des *Faux-Monnayeurs* (1925) – l'auteur y insistant à deux reprises – tandis que des expériences récentes sur le mot, le son, le film, aux États-Unis et en France, sont tout juste évoquées. Mais l'objectif de notre ouvrage collectif n'est ni de parler d'une seule voix, ni d'abroger un discours pour le remplacer par un autre, lacunaire à son tour. Le but est, d'une part, d'apporter des éclairages nouveaux, voire des interprétations différentes de celles de Seitz sur des œuvres que lui-même a mises en valeur (ainsi *Repository* de George Brecht, dont traite plus loin Bertrand Clavez), et cela grâce à une connaissance *a posteriori* d'événements, d'archives ou de notions que notre auteur ne pouvait avoir, et pour cause. D'autre part, de faire « venir dans le cadre » quelques-unes des expériences contemporaines qui, parce qu'elles ne nient pas la notion d'assemblage, y trouvent un nouveau sens ou y mettent tout simplement du sens, en suscitant de nouvelles questions autour des notions de lieu, d'espace, d'action (*in situ*, happening¹⁷...) et, pour finir, de métissage.

UNE DÉFINITION INTROUVABLE: UN MOT SANS LIMITE?

■ « Assemblage ». Revenons à ce mot, plus technique que poétique, utilisé couramment et dans tant de situations différentes qu'on oublie de se demander comment il fonctionne. Puisque les sources de Seitz, si prégnantes dans son discours, sont en majorité françaises, examinons le terme dans notre langue. Ses significations sont nombreuses, ses domaines d'utilisation variés: dans une compilation de référence comme le *Trésor de la langue française*, la liste des rubriques le concernant occupe deux pages d'un format d'impression courant. Retenons, dans un premier temps, que le mot s'emploie dans des domaines techniques et manuels très précis (serrurerie, menuiserie, ébénisterie) où ses occurrences dépassent largement celles des rubriques beaux-arts, géologie ou mathématiques. Puis, que ses paradigmes sont également très nombreux et parfois même assez éloignés de l'image spontanée que nous nous formons d'un assemblage. Enfin, que même le domaine psychopathologique est concerné, avec ce qu'on appelle le « test d'assemblage », à savoir: « épreuves dans lesquelles le sujet est appelé à reconstituer un objet usuel dont on lui donne les morceaux » – ce qui donne un « sel » nouveau, s'il était besoin, aux *Colères* d'Arman.

Dans ce même dictionnaire de la langue française, le terme « assemblage » se retrouve à l'article concernant le suffixe « -age », et reçoit cette définition apparemment triviale: « réunion de choses assemblées »; définition moins transparente qu'il n'y paraît, car elle suggère deux actions, faire et être fait; en employant un mot composé avec un tel suffixe (comme « tatouage »), on signale à la fois une

activité et son résultat. Il serait fastidieux d'entrer dans le détail des cas particuliers, des usages parfois contraires du verbe et du substantif, etc. Plus intéressante, la comparaison entre les mots composés avec le suffixe « -age » et ceux composés avec le suffixe « -(e)ment ». « Assemblage » n'alterne pas avec « assemblément », mot encore inconnu de la langue courante qui lui préfère « rassemblement ». Or, on le sent bien, les deux mots ne sont pas interchangeables. Peut-être préférera-t-on employer « assemblage » s'agissant de matériaux et d'objets, de « rassemblement » s'agissant de personnes? Pourtant, si l'on revient aux citations du *TLF*, fondé sur des citations transhistoriques, « assemblage » est aussi, dans la langue *littéraire*, un assemblage « de personnes ». Quant aux assemblages d'objets (qui nous concernent ici au premier chef), ils ont quelque chose d'hétéroclite « produisant un tout bizarre »; au figuré, c'est une combinaison arbitraire de choses ayant ou n'ayant pas de liens entre elles. Finalement, à l'exception de la valeur positive du mot « assemblage » dans la fabrication artisanale et l'ingénierie où s'imposent des ajustements exacts et des règles strictes, on peut avancer, sans trop extrapoler, que la coloration du terme est souvent négative au point que le mot « ramassis » lui est parfois substitué pour exprimer la même chose: un drôle d'assemblage... Et si tout assemblage autre que technique, industriel ou informatique n'était, au fond, qu'un « drôle d'assemblage »? Pour ce qui est des arts plastiques, on s'y retrouverait facilement, entre le bizarre, l'hétéroclite, l'hybride et tous leurs proches parents.

Pratique de mise en relation déconcertante au regard des techniques éprouvées, l'assemblage dans l'art se verra teinté de *qualités* duelles, poésie et provocation, lyrisme et cynisme, stratégie et ludisme, système et bric-à-brac.

IDENTIFIER, DÉCRIRE

■ Puisque l'identification de l'assemblage ne va pas de soi, quelle aide attendre des titres et des légendes des œuvres?

S'agissant des légendes, deux cas se présentent dans le catalogue du MOMA. La plupart du temps, une combinaison de termes (elle-même formant un assemblage par coordination), « *miscellaneous objects and materials* », suffit à la description, associés à divers supports, parfois tout à fait traditionnels comme « *oil on canvas* » ou « *wooden board* ». D'autres légendes contiennent au contraire une liste précise de ces objets et matériaux. Leur ensemble devrait fournir un état-civil complet, mais le scribe chargé de la description arrive souvent à se lasser et ne dit pas tout. Voyons *Canyon* de Rauschenberg (1959): « ... "*Combine Painting*" of *oil on canvas, with wood, printed matter, stuffed eagle, pillow tied with cord, etc., 73" high x 70^{1/8}" x 24^{3/4}" [...]* ». Nous soulignons ce petit « etc. », commode à utiliser pour mettre un terme à la liste, ou parce que certains des *miscellaneous objects* ne sont pas (ou plus) identifiables. Dans la majorité des cas, sans une photographie des items en question, on pourrait penser qu'il s'agit ici d'un collage, là d'un montage, là d'une construction. Rien qui nécessite en tout cas des manipulations foncièrement différentes des collages, constructions, modelages d'un Jean Pougny (*La boule blanche*, 1915, *ill.* 2), d'un Kurt Schwitters, d'un Jean Arp et de tant d'autres dans les trente premières années du XX^e siècle. Du moins est-on réduit à le supposer, car l'outillage et les liants ayant permis aux choses de tenir ensemble dans le cadre et



Ill. 2.
Jean Pougny,
La boule blanche,
1915, relief à la verticale
avec mappemonde en
métal peint dans une
boîte en bois peint
(peinture à l'huile),
34 x 51 x 12 cm.
Musée national
d'art moderne-CCI/
diffusion RMN, Centre
Pompidou, Paris,
donation M^{me} Xénia
Pougny (1966).
© ADAGP, Paris, 2010.
Photographie © RMN/
Adam Rzepka.

sur ses bords, ne sont jamais indiqués¹⁸. Une description intégralement *technique* aurait l'avantage de montrer comment l'outillage et les liants ont pu évoluer, et si les mêmes usages étaient pratiqués au fil des années, alors que les dimensions des pièces semblent avoir notablement augmenté. L'enjeu concerne, au passage, la restauration et le maintien dans leur état originel d'œuvres de musées et de collections. C'est bien parce que collectionneurs et musées ont valorisé un « genre » (en définitive indéfinissable parce que trop divers), que les assemblages des années 1910-1930, de confidentielles et fragiles constructions qu'ils étaient, souvent sans titre dans les expositions de l'entre-deux-guerres (« objets surréalistes »...), ou de titre variable (ainsi l'*Object in newspaper* de Hans Arp, exposé sous cette dénomination en 1936, également appelé la même année *Objet mutilé et apatriote* et adopté ainsi à partir de 1938¹⁹), sont-ils devenus, après la seconde guerre mondiale, des pièces à protéger, comme s'ils avaient enfin acquis une véritable *identité*.

Dans leurs titres, les exemples rassemblés par Seitz en 1961 ne portent pas une seule fois le nom d'assemblage. La titraison de ces œuvres, par les artistes eux-mêmes en général, appartient à un registre qui n'est ni totalement mimétique ni totalement narratif : dénotatif mais parodique, très souvent ; au deuxième degré presque toujours ; mystificateur et démystificateur ; bref, comment ne pas penser aux registres duchampiens... L'aspect ludique est développé au plus haut point, et dans tous les contextes²⁰. *Le petit déjeuner de Kichka* de Daniel Spoerri (1960), *Le Poète ou Poète* de George Herms (1960), reproduits en vis-à-vis (pages 132 et 133), relèvent à première vue d'une combinatoire surréaliste entre « l'objet » et le fantôme dont il tient la place. On pourrait commenter le caractère métonymique de l'un, métaphorique de l'autre. L'assemblage « physique », masqué par son titre, se trouve donc dans un rapport à la fois étroit et libre avec les mots : la règle du jeu dépend de l'artiste, le déchiffrement est réservé au regardeur. À partir d'un titre, spécifique à une série inventée comme les *merz* de Schwitters, parodique (*Grandmother* d'Arthur Dove, 1925), joueur (*Medici Slot Machine* de Cornell, 1942), catégoriel (*Sack Number 5* d'Alberto Burri, 1953), semi-narratif (Bruce Conner, *Deadly Nightshade*, 1959), et plus encore s'il s'agit d'un *Untitled*, le regardeur réorganise « quelque

chose » qui prend appui sur ces rassemblements de matières et d'objets, et qui le regarde, lui. Le regardeur va spontanément ou culturellement imaginer des récits, réalistes ou symboliques, en partant non de ce qui est « pré-dit », mais de ce qui reste « à dire » : c'est ce que nous appelons des « récits potentiels²¹ ». La titraison des assemblages nous en apprend donc beaucoup sur la fabrication du sens.

Le cas de Jean Dubuffet est comme d'habitude exemplaire et à part. Il se trouve que Seitz lui consacre trois pages, comportant quatre reproductions dont une en couleurs (que nous reproduisons également), des années 1954-1957. La curiosité de Dubuffet pour les matières et son talent pour détourner la plupart d'entre elles de leur usage courant sont bien connus. Son obsession de la taxinomie également. Le texte reproduit dans l'ouvrage de Seitz signale les premiers collages d'ailes de papillons réalisés par Dubuffet en août 1953, suivis d'autres pratiques comme les lithographies à partir d'empreintes de papiers travaillés spécialement et reportés sur pierre pour être imprimés. Dubuffet donne à ces reports le nom générique d'*assemblages d'empreintes*. Suivent en 1954 les « petites statues de la vie précaire », faites de papier mâché, d'éponges compressées, et d'autres produits naturels malaxés, puis les tableaux faits d'« éléments botaniques » (collages de feuilles, de pelures d'orange...), tandis que les *tableaux d'assemblage* font la synthèse, réalisés sur toile avec des fragments des précédentes techniques²². Mais chaque œuvre reçoit un titre spécifique sans rapport avec la « classe » des assemblages, formant une typologie aussi fantaisiste, sous sa rigueur apparente, que les classifications de Linné.

Quant aux assemblages spatiaux, plus récents, *in situ*, éphémères ou destinés à durer, tels ceux de Felice Varini qu'étudie plus loin Line Herbert-Arnaud, ils proposent des parcours ambivalents, réels *et* potentiels en fonction d'une perception (optique, phénoménologique) plutôt que d'un récit.

Ces diverses potentialités émanent directement de la densité d'imaginaire et de l'impact physique de presque tout assemblage.

PRATIQUES, SYSTÈME

■ Une approche de l'assemblage, sans être meilleure que d'autres, pourrait découler non des mots mais des pratiques.

En m'en tenant aux aspects « physiques » des œuvres, j'avancerai quelques notions simples sans lesquelles il n'est pas d'assemblage. Outils et outillage, en premier. Leur étude relèverait d'une ethnographie du quotidien autant que des ateliers d'artistes, et rappellerait à quel point nous sommes redevables, à tout moment, d'un outil. *Rêver l'outil*, titre Jean-François Robert, un farouche défenseur des gestes essentiels, écraser, couper, fendre, façonner, sectionner, percer, ajuster, tenir, mesurer... qui ne s'exécutent pas sans un de ces outils, dont aucun n'aurait connu de révolution majeure depuis la création de sa forme essentielle²³. Ici l'artiste n'a rien à envier mais beaucoup à apprendre de l'homme du commun au travail.

Dans ce qu'on appelle « l'art brut », il y a probablement plus d'assemblages manuels qu'ailleurs, plus de matériaux familiers ou de rebuts qu'ailleurs : les caractéristiques qui définissent l'art brut peuvent être transposées sans dommage à l'art de l'assemblage en général (*ill. 3*). Ce n'est pas un hasard si les exercices que s'impose Dubuffet à partir de 1953 dans les domaines botaniques et végétaux viennent après



*Ill. 3.
Richard Greaves,
La cabane à
sucre, v. 1985,
Beauce, Québec.
© D.R. Carte
postale, Collection
de l'art brut,
Lausanne.
Photographie
© Mario del
Curto.*

qu'il se fut personnellement impliqué dans la valorisation de l'art brut, et tandis qu'il élabore sans fin le rêve d'un artiste « homme du commun ».

On assimile souvent le travail assemblagiste au « bricolage ». Encore un mot composé avec le suffixe « -age » : il n'en faut pas plus pour se douter que son *aura* (son *aura* de mot) contient de l'ombre et de la lumière, du négatif et du positif, du « pur » et de l'« impur ». L'ethnographie spontanée du quotidien nous renvoie à tant de situations bien connues, jugées de façon péjorative ou ironique

(« bricoleur du dimanche »...), que s'y attarder serait superflu²⁴. L'ethnographie savante, au contraire, sera sollicitée avec attention ; il n'est pas de terme qui n'ait eu autant de succès chez des lecteurs de toute formation en sciences humaines que le « bricolage » dont Claude Lévi-Strauss nourrit une étape de sa réflexion dans *La Pensée sauvage* (1962). L'ethnologue, toujours attiré par la comparaison des systèmes de son terrain socio-linguistique avec ceux des arts modernes (plastiques et musicaux), a longuement exposé comment, dans une pensée mythique, l'artiste se situerait entre le bricoleur et l'ingénieur ; il tiendrait un peu des deux, mais surtout du bricoleur²⁵. Aujourd'hui, cette dialectique, ce « dialogue de la matière et des moyens d'exécution » par lequel Lévi-Strauss définit le bricolage, semble toujours aussi lumineuse, mais les problèmes de l'art se sont déplacés, sans parler des évolutions de l'ingénierie et de la robotique. Ces dernières affectent directement aussi l'artisanat et tous les *arts de faire* manuels. Par ailleurs, les grandes dimensions (150 mètres carrés, par exemple) que prennent les assemblages dans l'espace, tels ceux d'un Thomas Hirschhorn ou d'un Bruno Peinado, nous conduisent à réviser la conception même de l'outillage, le rapport de la partie au tout, de la fragmentation à l'unité et inversement ; la sophistication, l'ampleur, l'intention philosophique très actuelle (et sans nostalgie) de ces opérations laissent loin en arrière le mythe rousseauiste de la cabane originelle²⁶... Dans un autre registre de l'extrême, il arrive que des artistes (Paul-Armand Gette, Gabriel Orozco) se déplacent aujourd'hui sans matériau ni matériel avec l'intention d'utiliser ce qu'il y a sur place pour réaliser leur œuvre : cela montre une grande confiance dans les ressources à la fois naturelles, manufacturées et technologiques du *big village*. Mais aussi la capacité de réagir avec pertinence en sélectionnant dans un ensemble de conduites expérimentales ou acquises, et c'est là que nous rejoignons le bricoleur/ingénieur de Lévi-Strauss.

L'outillage, le mode d'assemblage, les objets assemblés, leur cadre en général, sont-ils des termes suffisants pour penser que l'art de l'assemblage forme un système en soi ? Quelle coordination « mentale » pourrait-elle relier de façon cohérente des ensembles aussi formellement hétérogènes ? D'un côté les « objets construits », absents de « L'Art de l'Assemblage », relèvent d'une pensée de la performance scientifique, urbaniste, parfois utopiste. De l'autre, les « assemblages d'objets », dont nous parlons ici, présentent au cas par cas des petits systèmes singuliers, des séries non répétables sinon par extension des procédés (par « déclinaison », comme chez Robert Morris). Ils provoquent nos analyses contextuelles et sont un matériau privilégié pour une iconologie contestataire du monde contemporain. Tous réunis, sans lieu, sans cadre, ils mettraient un grand désordre dans la civilisation. L'assemblage d'objets récuse la notion de système.

FRAGMENTS D'UNE CONCLUSION

■ Au début de son dernier chapitre, William C. Seitz déclare que l'art de l'assemblage est un « nouveau médium²⁷ », qualification synthétique par laquelle il justifie *in fine* la conception de son projet. Il entend le désolidariser des médiums reconnus traditionnellement comme artistiques ou dignes de produire des œuvres

reconnues comme telles. Pourtant, comme on l'a souligné, c'est en suivant les catégories consacrées de l'art européen (cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme, abstraction) qu'il décrit l'émergence de ce « nouveau médium ». Plus innovante est l'intégration d'exemples d'architecture et de paysage urbain (les tours Watts à Los Angeles). Mais à force de vouloir envisager l'ensemble des productions concernées par l'assemblage, certaines étant écartées pour des raisons politiques évidentes²⁸, la définition de ce terme, autour duquel l'exposition et le catalogue ont été construits, se cherche et ne se trouve pas. Sans aucun doute parce qu'elle-même a beaucoup bougé à l'origine – comme le montre plus loin Stéphanie Jamet-Chavigny. Sans doute aussi parce que le principal responsable semble pris entre une tradition si bien ancrée dans l'histoire de l'art qu'elle est devenue intouchable, et le désir sincère de donner un avenir positif à des activités contemporaines encore très discutées, quoique plusieurs collectionneurs et galeristes aux États-Unis ne les aient pas boudées. L'historique de l'entrée sur le marché américain des constructions et « objets construits » depuis la première guerre mondiale en Europe, apporterait sans aucun doute un matériel documentaire qui nous fait encore défaut pour comprendre pleinement l'ensemble des enjeux que représente l'art de l'assemblage après 1945. Il n'empêche qu'aujourd'hui, le meilleur outil d'analyse auquel nous pouvons soumettre de tels *artefacts* est au croisement de l'histoire des arts, de l'anthropologie et de l'histoire sociale.

Coïncidence ? En 1966, sont publiés à New York deux ouvrages qui nous apparaissent comme des « *turning points* » dans la pensée sur le nouvel art expérimental. Leurs auteurs ont suivi de près le projet de leur collègue William C. Seitz en 1960-1961. Allan Kaprow, avec *Assemblage, Environments & Happenings*, relance une série de questions initiées avant 1960 sur les nouvelles données de l'art actuel et sur ses propres choix ; l'assemblage, au lieu de concept ou médium, devient le moteur de l'action artistique où l'espace, le temps et le corps sont sollicités en priorité²⁹. George Brecht, avec *Chance Imagery*, commencé également avant 1960, cherche à poser les prémisses scientifiques d'un art nouveau qui comprend la création musicale, fondé sur l'aléatoire et le hasard. Le terme même d'assemblage, comme il l'avait expliqué à Seitz, n'est pas le plus pertinent dans cette perspective³⁰. En raison de ces dissensions mêmes, il faut reconnaître que l'exposition et le livre du MOMA furent l'occasion d'un brassage d'idées exceptionnel au sein du milieu artistique, accélérant probablement les prises de position des plus engagés des artistes.

Le « retour » que nous proposons maintenant n'a pas vocation à l'exhaustivité, mais permettra, nous l'espérons, de démultiplier les points de vue. Les quinze contributions qui suivent sont réparties selon trois thématiques : historiographie et sémantique ; objets, méthodes, dispositifs ; moments critiques – irrptions, déplacements. On y trouvera matière à confronter des expériences européennes et américaines. Le « savoir » sur l'art n'est-il pas constitué, lui aussi, de fragments de connaissance assemblés à un certain moment du temps et selon des situations qui changent ? Telle est la dynamique de la *transformation* que l'art de l'assemblage exprime au plus haut point, dans les sociétés modernes.

Notes

1. William C[hapin] Seitz (1914-1974) était peintre et fit la première thèse sur l'Expressionnisme abstrait à l'université de Princeton, en 1955. Il fut alors critique en résidence dans cette université où il anima aussi un atelier de peinture. « L'art de l'assemblage » fut sa deuxième exposition au MOMA où il avait été recruté par Alfred H. Barr Jr. La première, en 1960, présentait l'œuvre de Claude Monet. Il avait voyagé une année en Europe. On le présente comme un passeur entre le monde artistique où il avait beaucoup d'amis comme Frank Stella, et le milieu académique. On lui doit plusieurs expositions de peintres américains contemporains. Voir le site : <http://www.dictionarofarthistorians.org/seitzw.htm>.
2. Illustration dans l'article de Stéphanie Jamet-Chavigny, *infra*.
3. Ivan Chermayeff, né à Londres en 1932 (fils de l'architecte Serge Ivan Chermayeff), installé à New York depuis 1940, était diplômé de la fameuse School of Art and Architecture de Yale University; réputé pour son activité d'illustrateur et designer graphique, il venait de fonder, en 1957, la société de design graphique et de communication Brownjohn Chermayeff & Geismar.
4. D'après une lettre de Carlos Carnero du 12 mai 1961 à William Seitz, ce dernier était aussi en contact avec François Mathey, alors conservateur du Musée des arts décoratifs à Paris; Mathey lui donnait des noms d'artistes qui pouvaient potentiellement participer à la future exposition. Je remercie vivement Stéphanie Jamet-Chavigny de m'avoir communiqué cette information inédite.
5. « *Collage has been the means through which the artist incorporates the reality in the picture without imitating it* », cité par William C. SEITZ, dans *The Art of Assemblage*, New York, The Museum of Modern Art, 1961, « Foreword and Acknowledgments », p. 6.
6. John GOLDING, *Cubism: a History and an Analysis, 1907-1914*, Ph. D., Courtauld Institute of Art, University of London, 1957, publié sous le même titre à New York, G. Wittenborn, 1959; *Le Cubisme*, trad. par Françoise Cachin, Paris, Éditions René Julliard, 1965, rééd. Le Livre de Poche, série Art, 1968.
7. « 1. *They are predominantly assembled rather than painted, drawn, modeled or carved.*
2. *Entirely or in part, their constituent elements are preformed natural or manufactured materials, objects, or fragments not intended as art materials.* » *The Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 6.
8. *Ibid.* Ce qu'on pourrait entendre en français : « L'assemblage comme art, non-art et anti-art ».
9. Site internet : <http://www.designboom.com/eng/interview/chermayeff.html>. Extraits d'une interview audiovisuelle de Chermayeff en date du 18 mai 2007, à New York, conduite par Designboom.
10. Dr Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose » (1958), dans *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966. Il va de soi que nous ne faisons qu'extraire un fragment du développement de Lacan, en le déplaçant hors du territoire des psychoses, estimant que la notion de « néologisme sémantique » telle qu'il la conçoit, peut avoir également du sens dans des conduites non-psychotiques, en particulier dans le contexte de la critique littéraire et artistique.
11. La hauteur de « the art of » est le 10^e de la hauteur de la plus petite lettre dans le mot « assemblage ».
12. William C. SEITZ, *The Art of Assemblage*, *op. cit.*, p. 6.
13. Préface à un livre en projet [par Marcel Duchamp], *One Hundred Objects of My Affection*, *ibid.*, p. 46-49. La notice assez contournée sur *Tu m'* (1918), qui précède immédiatement, n'est pas signée.
14. Voir Haruko HIROTA, *La sculpture de Paul Gauguin dans son contexte (1877-1906), suivie du catalogue des œuvres*, université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 1998. L'auteur développe en particulier la relation avec le grotesque.
15. Voir par exemple le cahier de photographies d'ateliers de sculpteurs par Man Ray, dans *Minotaure*, n° 3-4, décembre 1933, qui suit l'article de Maurice Raynal, « Dieu-table-cuvette ». À noter que les photos de l'atelier de Brancusi sont de Brancusi lui-même.
16. Reproduction dans William C. SEITZ, *op. cit.*, p. 90. Le titre complet de *Hommage à New York* contient : « *A self-constructing and self-destroying work of art* ». La machine réalisa sa performance dans le jardin des sculptures du MOMA le 17 mars 1960, de nuit.

17. William C. Seitz n'ignore pas le happening, alors à ses débuts (*op. cit.*, p. 91-92). Il le considère comme un dernier avatar de la peinture et du collage, s'appuyant sur un manuscrit contemporain d'Allan Kaprow. Cependant il ne manque pas de dire aussitôt que bien des happenings ressemblent à du théâtre amateur.
18. Il arrive que les objets soient simplement posés. D'où des mésaventures inévitables comme leur disparition au cours d'une exposition... Quant à l'action proposée au spectateur par Rauschenberg avec *Black Market* (1961), elle relève d'une démarche qui déborde la question de l'assemblage.
19. Peggy Guggenheim Collection, Venise (sous le titre « Mutilé et apatride »). Je remercie Isabelle Ewig de m'avoir confirmé cet historique.
20. J'omets ici beaucoup de cas différents, qui nécessiteraient plus ample développement, comme les constructions de Bernard Moninot dont la *fiche technique* établie par l'artiste comporte des mentions précises: « technique-assemblage » ou « assemblage de bois peint, carton et verre » (*Bernard Moninot, Vitrines 1971-1974*, catalogue de l'exposition au Musée des beaux-arts et d'industrie de Saint-Étienne, 1974; texte d'Aragon, « Le lit de Delacroix »).
21. Nous avons avancé cette formule dans notre communication sur « "Le beau est toujours bizarre". Points de contact et parallélismes entre les surréalismes dans les années vingt, en France et au Japon », au colloque *Cent cinquante ans d'échanges artistiques entre la France et le Japon*, Tokyo, 2008. Actes à paraître.
22. Ces œuvres n'étaient pas inconnues aux États-Unis. Pierre Matisse avait présenté en 1958 « "Peintures d'assemblage, graffiti, sols, texturologies" and other recent works done in 1956 and 1957 by Jean Dubuffet » (catalogue avec 16 illustrations). En 1959 au MOMA, « Images of Man », exposition organisée par Peter H. Selz, comprenait sept œuvres de Dubuffet.
23. Jean-François ROBERT, *Rêver l'outil, geste essentiels – outils de toujours*, La Léchère, Éditions Cabédita, 1995.
24. On rappellera cependant l'emploi délibérément auto-dérisoire et humoristique du terme employé pour l'exposition « CoBrA 60: knoeriers, kladders, verlakkers » (bricoleurs, barbouilleurs, emberlificoteurs), Cobra Museum voor moderne kunst, Amstelveen (Pays-Bas), 2009.
25. Claude LÉVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, chapitre premier, « La science du concret », *passim*.
26. Je ne voudrais pas manquer de signaler à ce propos la provocation d'Erik Dietman, qui, lors de la Biennale de la jeunesse en 1965 à Stockholm, décrivait sa baraque en tôle couverte de sparadrap comme un abri contre « tout ce qui pouvait être bombe atomique »...
27. William C. SEITZ, *op. cit.*, p. 87.
28. Il est notable que la difficulté à intégrer le montage selon Eisenstein se trouve explicitée dans une note (note 23, p. 151). La justification à laquelle Seitz s'adonne témoigne de la contradiction dans laquelle il se trouve par rapport aux théories qui viennent d'URSS: bien que, selon lui, le réalisme socialiste ait inhibé la libération totale des images, l'analyse du montage et de la juxtaposition selon Eisenstein, qu'il situe dans la théorie de la *Gestalt*, lui semble « néanmoins » pertinent dans le contexte de son ouvrage.
29. Voir plus loin les textes de Stéphanie Jamet-Chavigny et d'Ileana Parvu.
30. Voir plus loin le texte de Bertrand Clavez.

Bibliographie complémentaire

- Art is Arp. Dessins, collages, reliefs, sculptures, poésie*, sous la direction d'Isabelle Ewig et Emmanuel Guigon, Strasbourg, Éditions des musées de Strasbourg, 2008.
- CROW Thomas, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1996, 2^e éd. 1998.

- DAGEN Philippe, « Le pur et l'impur » [compte rendu de l'exposition « High & Low. Modern Art and Popular Culture », The Museum of Modern Art, New York], dans *Le Monde*, 31 octobre 1990.
- DEBRAY Régis, *Un mythe contemporain : le dialogue des civilisations*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2007.
- DORFLÈS Gillo, *Artificio e Natura*, Turin, Einaudi, 1968 (rééd. mise à jour, Milan, Skira, 2003).
- KOMOTO Mari, *L'ère de la scission. Esthétique et histoire du collage au XX^e siècle* [en japonais], Tokyo, Brücke, 2007 (thèse en français, sous le titre *L'espace du collage. Le problème de l'unité dans le discontinu*, Paris, université Paris-1-Panthéon-Sorbonne, 2005).
- LUKE Timothy W., *Shows of force. Power, Politics, and Ideology in Art Exhibitions*, Durham & Londres, Duke University, 1992.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Regarder Écouter Lire*, Paris, Plon, 1993 (section « Regards sur les objets »).
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la Parole*, Paris, Éditions Albin Michel, deux tomes, 1964 et 1965.
- LEVAILLANT Françoise, « Matériaux, formes et transformations dans l'art du XX^e siècle », *Revue de l'art*, n° 72, 1986, p. 26-31, 7 ill.
- LEVAILLANT Françoise, « La sculpture au XX^e siècle. Une leçon d'histoire inachevée », *Revue de l'art*, n° 76, 1987, p. 74-84, 34 ill.
- MILLET Catherine, *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987, rééd. 1994. *Montages/Collages*, actes du colloque de 1991, Pau, PUP, coll. « Rhétorique des arts », 1993 (notamment : Hélène Cazes, « Centon et collage : l'écriture cachée »).
- PRICE Sally, *Primitive art in civilized places*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1989.
- Raoul Hausmann. *Autour de L'Esprit de notre temps. Assemblages, collages, photo-montages*, catalogue de l'exposition au Musée national d'art moderne 1974-1975, Paris, Éditions des musées nationaux, 1974. Textes de Dominique Bozo, Claire Stoullig, Françoise Cachin, Raoul Hausmann, Hans Richter.
- RAGON Michel, *Vingt-cinq ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art 1944-1969*, Paris, Casterman, nouvelle éd. revue et corrigée, 1969.
- WILL-LEVAILLANT Françoise, « La lettre dans la peinture cubiste » dans *Le Cubisme*, actes du colloque de 1971, Saint-Étienne, CIEREC, 1973, p. 45-61.